

## L'alchimie du mot dans «Paralchimie» de Robert Pinget

Claude-Marie Senninger

Volume 19, numéro 3, hiver 1987

Robert Pinget

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500775ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500775ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

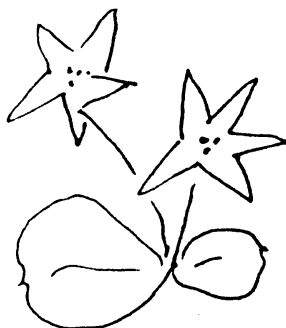
Senninger, C.-M. (1987). L'alchimie du mot dans «Paralchimie» de Robert Pinget. *Études littéraires*, 19(3), 129–146. <https://doi.org/10.7202/500775ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1987

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

*oublieus - J'a mes tume*



## L'ALCHIMIE DU MOT DANS *PARALCHIMIE* DE ROBERT PINGET

*claudemarie senninger*

**Abstract:** *In his plays, Pinget tried to create a theater of words. Words: that is precisely the focus of this study. The critic analyzes the most important play of Pinget: Paralchimie and particularly the role of key words such as bouillon. One function of the word is to create comic effects. The comic effect of words is the most efficient dramatic aspect of this play. By approaching the complicated puns of Pinget, one can unveil hidden comparisons with Molière and Goethe.*

Nérée. —

Allons vers Protée! Demandez au magicien  
comment on peut naître ou se métamorphoser.

Thalès

Nous n'avons rien gagné par cette démarche,  
quand bien même on rencontre Protée, à l'instant  
il s'évanouit;

Et s'il consent à vous répondre, il ne vous dit, en  
fin de compte, que des choses propres à vous  
émerveiller et à vous jeter dans la confusion.

Goethe, *Le Second Faust* \*.

Pinget n'a pas consacré à son théâtre autant de temps qu'il en a donné à ses romans. Toutefois, c'est dès le début de sa

carrière romanesque qu'il a tiré de ses livres des pièces de théâtre qui traduisaient en termes scéniques les préoccupations de son écriture. Plus tard il en a écrit d'originales. Robert Henkels, dans son excellent livre de synthèse sur l'œuvre de Pinget, range le théâtre de ce dernier en trois catégories : la première, la manière surréaliste<sup>1</sup>, la deuxième représentant des variations sur le roman de détective<sup>2</sup> et la troisième, un théâtre de mot<sup>3</sup>. Henkels date cette dernière période de 1970 jusqu'à nos jours. L'on peut probablement ajouter que les dernières pièces de Pinget réunies sous le titre de *Un testament bizarre* pourraient toujours être rangées dans cette catégorie, puisqu'elles tendent à être encore plus désincarnées que jamais. Ce sont des pièces radiophoniques où les voix ont seulement pris vie. Nous nous bornerons à examiner le théâtre de la troisième manière qui nous semble être celui où Pinget a montré sa plus grande originalité, et plus particulièrement *Paralchimie*.

Nous avons choisi d'étudier *Paralchimie* pour plusieurs raisons. Il nous semble que cette œuvre représente une des meilleures réussites dramatiques de Pinget, puisque ce dernier en arrive là à créer avec ses mots un théâtre vivant malgré des personnages quelque peu fantomatiques et difficiles à incarner, et ses propres fantasmes non moins difficiles à évoquer sur une scène. La pièce tout entière sort de ces mots comme les lapins et les foulards du chapeau d'un prestidigitateur. De plus le sujet de la pièce, comme le serpent Ouroboros qui se mord la queue<sup>4</sup>, est le langage, qui se mange lui-même. Nous ajouterons que c'est la représentation analogique de Pinget dévorant, comme Ugolin l'avait fait avant lui, ses propres enfants (ses œuvres précédentes) pour leur conserver un père, « le maître du discours » (p. 50). Le thème de cette pièce est donc au cœur de la recherche même de Pinget et ce qu'il a choisi de dévorer ici, ce sont non seulement ses premières œuvres dramaturgiques et ses romans, mais aussi tous les mythes, toutes les fables, pour se consacrer à cette recherche faustienne de la « pureté absolue » du langage et de la vie.

**L'opération théâtrale de faire de l'or [...] évoque finalement à l'esprit une pureté absolue et abstraite, après laquelle il n'y a plus rien, et que l'on pourrait concevoir comme une note unique, une sorte de note limite happée au vol et qui serait comme la partie organique d'une indescriptible vibration<sup>5</sup>.**

Il nous semble qu'à partir de *Paralchimie*, on peut reconstruire la quête dramaturgique de Robert Pinget qui serait d'être « tout entier en ce qu'[on] dit, à chaque instant » (p. 92).

C'est, en effet, à partir des mots, au niveau de notre conscient, et aussi de notre inconscient, de notre mémoire volontaire et de notre mémoire involontaire, que jaillit la transmutation, que se crée le drame, que se déroule l'action, qu'elle se dénoue et se métamorphose en offrant une vision de la vie même.

Il n'est pas question ici d'établir un inventaire systématique des mots, des formules, encore que cela pourrait s'avérer très profitable<sup>6</sup>. Il s'agit plutôt d'essayer de comprendre quelques-uns des rouages de ces mécanismes extrêmement compliqués grâce auxquels les mots fabriquent un kaléidoscope d'atmosphère, déclenchent des mécanismes de mémoire, à partir desquels une intrigue théâtrale peut être esquissée et des personnages apparaître comme étaient apparus à Faust Hélène et le berger Pâris dans *le Second Faust* de Goethe, présentés dans un perpétuel mouvement en dehors du temps et de l'espace.

« Tout redire, dit monsieur Songe, pour tout renouveler. Bonne formule. Redire scabieuse acacia melilot, et voilà l'été sur sur ma page »<sup>7</sup>.

Les mots sont d'abord des caisses de résonance sur lesquelles la mémoire bat le rappel, rappel parfois discret, parfois tonitruant, toujours efficace, mais souvent aux multiples échos, comme dans une composition musicale où la mélodie vous en rappelle une autre mais où la réminiscence était trompeuse, puisque le thème se développe d'une autre façon, qui peut d'ailleurs elle-même s'avérer être une autre réminiscence.

Prenons la formule « Docteur Angélique » (p. 20). Ces deux mots apparaissent après un petit paragraphe en latin de ton aristotélécien prouvant que l'âme et le corps ne font qu'un (*Ergo anima est corpus*) et un discours sur l'âme « informée par notre éducation bourgeoise », mot de scolastique. Ce contexte dans lequel « Docteur Angélique » est utilisé (« Quel réconfort ne puise-t-on pas dans le docteur angélique ! L'historien que je suis demande une minute de silence à la mémoire de ce grand homme ») et les phrases latines de scolastique qui précèdent nous font tourner notre mémoire

vers *le Malade imaginaire* où Molière se moque des médecins «qui vous di[sen]t justement le roman de la médecine»<sup>8</sup> et où Toinette se déguise en «docteur» comique. Mais Angélique est la fille du malade imaginaire et non pas sa servante. D'autre part on sait que «le docteur angélique» (avec une minuscule) était le surnom de saint Thomas d'Aquin qui composa entre autres des livres de *Questions* sur la Vérité, sur le Mal, sur l'Âme, etc., tous sujets qui intéressent Mortin, le personnage principal de *Paralchimie*, au plus haut point. Le mot nous catapulte dans deux directions, l'une comique et l'autre sérieuse, et donne en quelque sorte le ton à la pièce.

Ces entrecouplements de références nous laissent, comme l'écolier de Faust, tout «hébété» et avec «une roue de moulin dans la tête»<sup>9</sup>. Continuons néanmoins. Les interpellations de Mortin, «Holà, ma nièce, nenni douce Lucile», le titre de «Messire» donné par le plombier à celui-là contribuent à créer une certaine atmosphère théâtrale sentant Molière, Regnard et le Moyen Âge sulfurique évoqué par le titre même de la pièce, *Paralchimie*, et aussi par des subterfuges de stylistique, telle que la suppression de l'article dans: «Nous donc à la fin de notre âge, inquiétés par [des] remous provenant d'outre-fond, nés de temps antérieurs [...]»<sup>10</sup>. Grâce au substantif *messire* et à l'omission de l'article, on voit surgir sur la scène un vieux grimoire du Moyen Âge.

Le vocable le plus important, puisqu'il revient véritablement comme un leitmotiv dans les deux actes, est le mot *bouillon*, prononcé une vingtaine de fois au cours de la pièce. Il est porteur d'une multiplicité de messages au niveau de l'atmosphère et aussi au niveau des personnages et de l'action<sup>11</sup>. C'est un fourre-tout qui peut se charger de prosaïsme plat, d'humour ou même de poésie. Le bouillon bien anodin, «concentré de légumes cuits à l'eau, concentré de viande rouge, œuf frais battu et goutte de porto» (p. 41) que Lucile apporte à Mortin pour le fortifier<sup>12</sup>, se charge plus loin de condiments suspects, comme l'ail qui chasse les vampires (p. 41). Il devient ou «ciguë» ou philtre d'amour<sup>13</sup> selon Mortin, deux poisons qu'il refuse (p. 65-66), «élixir de jeunesse, plein de vitamines, comme ils disent» (p. 66) selon Lucile. Ces deux mots font surgir Faust buvant le philtre que la sorcière lui présente selon l'ordre de Méphistophélès et Socrate buvant la ciguë. Mortin finit par refuser le bouillon et

y ajoute son propre souvenir dérisoire : « Il est froid. Dégoûtant. Me rappelle l'odeur de la loge d'une concierge que j'ai connue en... voyons... il y a de ça » (p. 69).

Le bouillon tourne au philtre magique quand Lucile, la nièce de Mortin, et Énard, le domestique, en boivent le reste et se disent liés par un pacte (p. 73 et 76)<sup>14</sup>. L'exclamation d'Énard, « le bouillon, monsieur, le bouillon », fait ressortir la Toinette de Molière déguisée en médecin et répétant sur un mode grotesque que ce qui est malade chez Argan c'est le poumon : « Le poumon, monsieur, le poumon »<sup>15</sup>.

Le titre même de la pièce, *Paralchimie*, comme un caillou jeté dans l'eau faisant non seulement des ricochets mais encore des cercles concentriques autour de chaque point de chute de la pierre, évoquerait tout un bric-à-brac de souvenirs, même si l'on n'avait pas lu l'avant-propos de Pinget sur le personnage principal :

**Le vieillard Mortin qui se veut auteur de théâtre en même temps qu'il s'imagine rechercher, à l'instar des alchimistes d'autrefois, une vérité idéale. La *materia prima* serait ici le langage dramatique (p. 13).**

Le mot évoque le *Faust* de Goethe et Paracelse, alchimiste lui-même et père de la médecine hermétique. Il évoque aussi la transmutation des métaux en or qui a pour double « la transfusion ardente et décisive de la matière par l'esprit »<sup>16</sup> et, par glissement, l'opération alchimique qui se produit quand un « drame essentiel » est composé et qu'on peut le considérer « comme le Double non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit à n'être que l'inerte copie mais d'une autre réalité dangereuse et typique, où les Principes [...] s'empressent de rentrer dans l'obscurité des eaux »<sup>17</sup>. Et voilà Artaud qui ressurgit ! Mais cette alchimie n'est pas, n'en déplaît à Mortin-Pinget qui aime à s'autocensurer, « alchimie à la petite semaine sur la matière du verbe »<sup>18</sup>. Il y a beaucoup plus.

C'est le discours lui-même qui suscite les personnages. « La pièce qui s'invente au fur et à mesure est une projection de l'inconscient de Mortin », dit Pinget tout au début. Mortin, dont le nom suggère Mort et aussi Martin (il y a plus d'un âne à la foire qui s'appelle Martin), est un personnage que les lecteurs de Pinget connaissent bien ou plutôt ne connaissent pas. Même si l'on veut suivre le conseil de Anne Murch qui, dans son article sur le théâtre de Pinget, nous dit ne pas

vouloir utiliser «l'être là»<sup>19</sup> des personnages romanesques pour en investir les personnages du même nom dans les pièces de notre auteur, nous, lecteurs, qui avons suivi la comédie humaine de ce Mortin à travers ses métamorphoses dans les différents livres où il apparaît, ne pouvons nous empêcher de baser notre connaissance du Mortin de *Paralchimie* sur tout un magma d'alluvions qui se sont déposées dans notre mémoire. Il nous serait impossible d'effacer le souvenir, d'autant plus qu'il y a des Mortin dans les romans, dans d'autres pièces, dans des pièces radiophoniques, des Mortin d'avant *Paralchimie* et des Mortin d'après. Ce Mortin, malgré toutes les contradictions et le visage protéiforme qu'il présente dans les différentes créations de Pinget et à l'intérieur même de chaque œuvre, a acquis paradoxalement une essence. Justement à cause de ses multiplicités contradictoires, Mortin devient M. Personne, doctor Johann Jemand<sup>20</sup>, quelqu'un ou personne<sup>21</sup>, et le Mortin de *Paralchimie* est le Créateur en proie aux affres de la création, c'est tous les Mortin en un<sup>22</sup>, auquel on a ajouté le mot Faust et le mot alchimie. Mais le souvenir du savant Faust, fils d'un médecin alchimiste qui opérait «la transformation des contraires»<sup>23</sup>, est érodé par Mortin lui-même qui nous donne quelques éclaircissements sur la façon dont Mortin-Pinget passe au papier de verre sa création.

**Rien de moins que ressusciter la légende. Particulièrement casse-gueule. Avec pour support de l'action quelque discours obscur, allégorique ou porno qui révélerait parallèlement et comme en filigrane l'âme noire du maître de céans [...]. Cependant, ne pas nous embarrasser de références précises, elles feraient que jamais ne décollerait la machine. Or nous devons survoler<sup>24</sup>.**

C'est à partir du monologue de Mortin (scène 1) sur l'âme, Dieu, l'art et l'amour que vont se matérialiser les personnages, celui de Lucile, la nièce de Mortin, celui du valet Énard, et celui du plombier. À la lecture on ressent immédiatement que ceux-ci sont «trois personnes pour une voix unique», comme le dit Mortin dans son monologue final (p. 95). Les échos s'éveillent sous les formules magiques de Messire Pinget et les personnages, à l'instar de l'Hélène de Faust, sont suscités du néant et acquièrent comme elle une certaine densité, une certaine vie. Il faut bien qu'il en soit ainsi puisque c'est une pièce de théâtre, fait que Pinget nous donne parfois l'impression de regretter. On le sait<sup>25</sup>, ce dernier s'accommoderait fort bien

d'« un pluriel quelconque sans acception de personnes » (p. 61) et en arrivera même à trouver la solution de la pièce radio-phonique à son gré, avec des personnages qu'il appelle A et B, tout en donnant parfois une indication au début que B est Mortin <sup>26</sup>.

Ces personnages sont d'abord des voix, des « variations du monologue intérieur, de la fabulation des phantasmes murmurés » <sup>27</sup>. Comme chez Duras et Sarraute, Pinget aimerait que la voix ne soit pas trop ancrée à un corps, que la parole soit « libre, apparemment objective ou errante, de personnages dont on ne perçoit jamais réellement le contour » <sup>28</sup>.

Dans *Paralchimie*, Pinget crée d'abord Lucile, qui apparaîtra à la scène deux, après le long monologue de Mortin, un bouillon à la main et parlant plomberie (la chasse d'eau a besoin d'être réparée). Tout à fait terre à terre et « n'étant que ce qu'elle dit », tout au moins elle le prétend, la « douce Lucile », ne connaît le printemps « que par le pot de primevère » que son oncle lui offre « au sortir des frimas ». Elle ressemble par certains côtés à l'Henriette des *Femmes savantes* avec son bouillon et les soins qu'elle donne à son oncle. Mais, protéiforme, elle se transforme sous la parole magique de Pinget qui lui demande à travers Mortin ce que c'est que l'âme. Elle répond en catholique qui a lu Jean de la Croix et les mystiques espagnols. C'est une philosophe qui a étudié Teilhard de Chardin, qui connaît la messe en latin et qui a lu les psaumes <sup>29</sup>. Mais, personnage vampire, tantôt elle se gonfle de connotations dont elle suce le suc et tantôt elle les laisse tomber comme de vieilles peaux. Quand Mortin lui demande de jouer le personnage de Marguerite avec Érad (nous disons cela pour simplifier car jamais Pinget ne prononce le nom de Marguerite), elle refuse d'authentifier son discours précédent, « ce beau cantique de la mort de l'âme et [ses] aspirations vers le Très-Haut » (p. 31). Mortin s'est fourvoyé, elle n'a jamais prononcé un tel discours. Celui-ci en conclut qu'il s'était trompé dans le désir qu'il avait « d'approcher une définition de l'âme prise ailleurs que dans saint Thomas » (p. 36) et de la transposer au théâtre. Il constate que son sujet, — « Une âme pure s'éprend d'une âme sœur. C'est le printemps de la vie. Mais bientôt se révèle le ver dans le fruit et chacun succombe à la tentation [...]. Or l'esprit veille et quand on s'y attend le moins il vient sauver tout le monde à la barbe du



Malin» (p. 27) — est éculé. C'est de la «mélasse mélodramatique» et il ferait mieux de trouver autre chose. De toute façon après le refus de Lucile et d'Érard, que peut-il faire? Lucile prend alors des reflets de magicienne inquiétante avec son bouillon, ce qui nous renvoie à la sorcière de Faust donnant une potion rajeunissante à ce dernier<sup>30</sup>.

Au grand ébahissement de Martin, la voilà qui s'échappe de son créateur, lui fait la nique et lui vole sa parole avec l'aide d'Érard. Lucile se met à «dégoiser» un discours incohérent, repris en contrepoint par Érard, discours sans fin, composé de bribes de phrases reliées par un fil ténu, mais non moins présent, tenant du courant de conscience, des chuchotements, des racontars, de la conversation courante. Érard reprend sans interruption le discours de Lucile. Après deux échanges aussi brillants l'un que l'autre, Martin se fâche, veut qu'ils sortent et puis change d'avis. «Je serai le maître du discours, quoi qu'il advienne» (p. 50), et le voilà qui, lui aussi, reprend l'histoire là où elle s'était arrêtée, au grand délice de Lucile et d'Érard qui reconnaissent la supériorité de Martin. Être maître du discours, c'est être maître de ses personnages, mais c'est évidemment les réabsorber, les indifférencier, les faire devenir interchangeables. Si Lucile est le reflet de Martin qui est le reflet de Pinget, Érard est le reflet encore plus pâle de Lucile : «L'indifférenciation de tout langage»<sup>31</sup> amène l'indifférenciation des personnages. Finalement, comme le dit Martin, Lucile est «une idée. Quelque chose comme l'Ève qui ne nous aurait pas tenté. Je l'appelle ma nièce pour ne pas l'appeler doublure» (p. 92-93). Elle est bien «tout entière en ce qu'elle dit, à chaque instant», comme elle l'annonce elle-même (p. 92).

Quand les personnages finissent par «se chiper» leurs tirades comme des enfants la balle dans une cour de récréation, ce «discours à mesure qu'il se profère [...] annule [...] son auteur et son sujet pour demeurer lui-même le seul et fantomatique héros de la pièce»<sup>32</sup>.

Car les mots sont maléfiques et ils ont un pouvoir magique si on les laisse maîtres du terrain.

Il faut se méfier des «bouts de phrase impossibles à redire remontant d'époques différentes accumulées dans sa tête et sans plus de voix à qui les attribuer, toutes oubliées, évanouies, comme un murmure atone, sans suite, haché, qui insiste mal

à propos sur la vanité de la mémoire et l'horreur du temps» (p. 57).

Le personnage du plombier, diabolique dans sa modernité, n'a pas de nom. Il est «plombier», surgi du monologue de Mortin au début de la pièce, nous allons dire pendant l'exposition.

**Nous y voilà mon cher artiste et je vous somme d'abandonner sur-le-champ tout reliquat de comportement trivial c'est-à-dire tributaire des transpirations, digestions, sécrétions et autres modifications organiques sans rapport avec l'essentiel (p. 15).**

C'est une transmutation plaisante et moderne qui, grâce au discours, va tirer vers soi d'autres connotations. Le plombier, c'est l'ironie du sort, c'est l'esprit malin qui s'oppose par excellence à l'élévation de l'âme. « [N]ous entendons aujourd'hui avoir une action publique et simplifier est de rigueur » (p. 16), nous dit Mortin, se référant peut-être au plombier. Celui-ci, sorti tout vivant de la tête de Mortin, par son discours hétéroclite, pompeux et bizarre, tient de l'alchimiste, du médecin du *Malade imaginaire*, d'un philosophe et d'un rhétoricien, d'un diable. « Et voilà déchaînées les puissances infernales, c'était connu d'avance », dit Mortin (p. 23). Le plombier disparaît avant la fin de la pièce, après deux scènes (acte II, scènes huit et neuf) dans lesquelles il ose continuer le discours d'Érard avec le ton de Mortin et où Érard se venge en le parodiant. Cette tirade est suffisante pour que le plombier se volatilise en disant : « Je n'ai plus rien à faire dans cette galère »<sup>33</sup> (p. 82).

Les trois personnages se résorbent en un seul. À la fin du deuxième acte, les trois voix ne sont plus que les trois parties d'un seul chant, d'un seul monologue qui serait commencé par Mortin (p. 86), continué par Érard et terminé par Lucile. Leurs trois voix s'accordent sans se répéter et sans étayer leur chant sur des réminiscences, sur la mémoire : « La pierre du philosophe la voilà enfin dans toute sa pureté. Un espace restreint où se tenir pour exalter quelques minutes futures, ultimes, décisives »<sup>34</sup>. (p. 87.) Lucile médite sur le mot devenu objet, « stultifié » et qui finit par oblitérer la pensée. « Ce bouillon oui qui m'aura pris trop de temps. Procédé dilatoire. » Les mots peuvent empêcher de créer et de vivre. L'écriture et ses masques « obfurquent » le réel. « J'ai confondu mon existence avec ce pot où marinent les choses les plus

dégoûtantes [...] », dit-elle encore (p. 89-90). La mémoire joue des tours au créateur. D'en avoir trop, c'est un risque, le créateur est embarrassé de tout ce bric-à-brac de mots<sup>35</sup>. De ne pas en avoir assez est un autre risque, puisque toute connaissance est à base de mémoire.

La *materia prima* de la pièce *Paralchimie*, nous dit Pinget, c'est « le langage dramatique ». L'action porte sur l'élaboration d'une pièce de théâtre. Elle est bifide et unique à la fois comme ces verres de Venise dont le pied composé de deux colonnes torsées de verre filé se rejoint à l'endroit où le verre s'épanouit pour former la coupe. Le créateur Mortin essaie de « jeter ses expériences dans une fable universelle accessible à tous ou dans une légende qui percera les mystères de la vie »<sup>36</sup>. Il a beaucoup de mal car son acquis verbal se met en travers de son chemin. Toute la pièce consiste à présenter le plus théâtralement possible les différentes épreuves par lesquelles l'écrivain passe avant de cerner sa vérité, s'il arrive à la cerner. Dans une succession rapide de textes, qui est comme « le processus accéléré de la transformation de la matière » (avant-propos de *Paralchimie*), Pinget « raconte l'histoire de trois sujets qui pourraient bien n'en être qu'un seul... en raison de l'intimité de leurs rapports réciproques [...] »<sup>37</sup>, comme on l'a vu plus haut.

Quelle fable choisir ? Quel sujet : l'âme. Il y a d'un côté l'âme, l'amour, l'art et Dieu, de l'autre le créateur qui se fait vieux, mais veut encore croire au langage et à la vie. Mais il s'agit de refuser de prendre de fausses pistes et d'aiguiller dans la bonne direction.

Pinget dépeint l'avortement de la scène d'amour entre Énard et Lucile, refusant donc explicitement la répétition d'une scène d'amour à la Faust. C'est la première péripétie. Pinget représente ainsi théâtralement la tentation de choisir un sujet trop précis et trop usé. Les autres épreuves sont celles de l'écriture. Lucile avait (acte I, scène six) représenté diverses tentations du discours (copie des mystiques espagnols, de la messe, de Teilhard de Chardin). Plus loin, la répétition par Énard et Lucile du discours volé à Mortin met en garde l'auteur<sup>38</sup> contre le danger de se répéter lui-même (acte I, scène quatorze), et quand Mortin décide de terminer le discours, c'est en connaissance de cause et pour montrer qu'il a été mis en garde, mais qu'il a toujours la main de toute

façon. C'est toutefois Énard qui a le dernier mot et qui termine l'acte en empruntant encore un discours chargé des thèmes obsessionnels du discours pingetien : « Rétablir les faits », non, « une seule chose compte, ce jour présent dont nul n'a conscience, l'affreux zéro de l'oubli » (p. 58).

L'acte II est une variation sur l'acte I, comme souvent dans les pièces de Pinget. C'est une répétition<sup>39</sup> avec variations sur un thème connu. L'action redouble, les descriptions obsessionnelles abondent. Lucile et Énard surveillent Martin qui, dans le secret de son cabinet, avait composé des spécimens d'écriture « à la manière noire »<sup>40</sup>, remplis de souterrains piranésiens à la Ann Radcliffe ou à la Horace Walpole, avec connotations bachelardiennes (p. 38)<sup>41</sup> et des descriptions à la Robbe-Grillet (p. 43). Martin se voit rembarré par sa nièce. Il en sera de même quand il lui proposera le thème du berger dans un pré<sup>42</sup> (qui est le leitmotiv de l'acte II), composé d'un *patchwork*<sup>43</sup> de textes aux sonorités de versets bibliques (p. 61), de Claudel (p. 67), de Saint-John Perse (p. 70), et aussi étant présenté comme un symbole un peu exsangue de tous les pâtres rencontrés dans les mêmes ouvrages dramatiques évoqués par nous dans ce travail, ainsi que dans les œuvres de Pinget précédant et suivant *Paralchimie*<sup>44</sup>.

C'est Lucile qui propose un « sujet nouveau » : celui du radeau de la méduse (p. 84-85). Martin sort enfin des ornières dans lesquelles il s'était embourbé. Cela lui fait poser la question primordiale. Le bonheur, dit Martin ; l'amour d'un frère dans un paradis perdu, dit Énard ; être tout entière en ce qu'on dit, plus de mémoire, partant plus d'oubli, murmure Lucile, mais Martin n'est pas convaincu : la vie est « un jeu de puzzle pour mandarin paranoïaque » (p. 87). Il n'est « plus maître de ses actes », tout au plus de « deux ou trois mots-clefs, toujours les mêmes, qui commencent aussi à se rendre imprononçables. Il [lui] faudrait d'autres yeux pour les lire, ils prennent de la distance. La bouche ne se souvient plus » (p. 93).

Martin, l'alchimiste, croit néanmoins avoir trouvé la pièce idéale, une pièce dont « l'action n'a plus besoin de se fixer nulle part » et qui a « trois personnes pour une voix unique ». Le miracle est accompli, toute difficulté est aplanie. « Nous ferons précéder la pièce d'un discours panégyrique de nos insuffisances les plus notoires »<sup>45</sup>. La pièce sera « dédié[e] au

prince, comme il se doit»<sup>46</sup>. L'auteur n'est plus « le maître alchimiste des riens qui le faisaient survivre »<sup>47</sup>, il est le vrai créateur, celui qui a volé le feu de Dieu.

Mais Mortin est alors frappé d'un « éclair aveuglant » et qui, de fait, l'aveugle.

**Voici le soleil ! — et déjà aveuglé, hélas !  
Je me détourne, les yeux pénétrés d'un douloureux éblouissement.  
Ainsi nous en va-t-il, quand notre espoir ardent  
S'est élancé jusqu'à toucher l'objet suprême de ses aspirations  
Et qu'il trouve grandes ouvertes les portes de l'accomplissement ;  
Alors de ces profondeurs éternelles jaillit  
Un excès de flammes, nous restons confondus ;  
Nous voulions allumer les torches de la vie  
Et voici qu'une mer de feu nous entoure, et quel feu !<sup>48</sup>**

Le premier acte s'était clos sur le sommeil de Mortin, assommé par le discours soporifique d'Érard. Le deuxième et dernier acte se termine par ce coup de tonnerre accompagné d'un éclair.

Le mot de Lucile, qui clôt la pièce : « C'est la cataracte, mon oncle », nous servira de tremplin pour parler quelque peu d'un des ressorts les plus efficaces de toute la pièce : nous voulons parler du comique de mots. Pauvre Mortin dont la quête est si sublime, qui veut « susciter des figures immortelles » et qui ne crée que des « caricatures ! Ces avortons de mauvais rêves et de fond de tiroirs ! » (p. 77)

Le comique est entièrement verbal ou presque et est d'abord créé par la salade de mots utilisés par Pinget sans aucune contrainte. L'effet de brisure est produit par des mélanges savamment dosés : par exemple des mots du Moyen Âge ou des phrases stéréotypées du vocabulaire théâtral du XVII<sup>e</sup> siècle dans le contexte le plus contemporain du monde, des expressions argotiques ou familières ne cadrant guère avec la langue choisie et poétique de Mortin-Faust, philosophe, penseur et mystique. « Rien de moins que ressusciter la légende. Particulièrement casse-gueule », dit-il (p. 30).

Il y a comique de brisure de ton aussi quand un mot prosaïque comme « le bouillon » surgit après le long discours faustien de Mortin sur l'âme (p. 18). Quand les langues étrangères s'en mêlent c'est encore plus amusant. On pense au *Nihil obstat* de Mortin se référant à la visite du plombier<sup>49</sup>. Celui-ci s'exprime en aphorismes latins copiés sur ceux de la

logique scolastique. Pour terminer son discours en trois points il s'écrie : *Primum cacare* auquel Mortin répond : *Primum vivere*, en utilisant d'ailleurs l'infinitif exprimant un ordre, cher à l'écriture pingetienne<sup>50</sup>.

L'aphorisme du plombier, *similia similibus similiter semulation*, n'est pas que du galimatias ; outre des onomatopées, il contient des référents multiples et amusants<sup>51</sup>. La chanson du plombier est bilingue — français-latin — et est un bon refrain de comédie même si l'on n'essaie pas de percer la signification symbolique, *Anima, blabla, similia, patatras*. L'âme c'est de la rhétorique, du blabla même si on utilise la théorie des semblables on en arrive à la chute, *patatras* (p. 23).

Pour en finir avec le plombier, citons aussi son premier discours, en français cette fois (p. 21), dont le comique consiste à énumérer une foule de mots hétéroclites appartenant à divers domaines (plomberie, alchimie, philosophie). C'est une transposition verbale du comique gestuel à répétition de la marionnette ou de la farce.

Le mot, tout-puissant, se détraque, s'enraye comme sur un phonographe, tout à fait semblable à la répétition sénile d'un vieillard<sup>52</sup>. Parfois il file par la tangente comme quand les enfants utilisent dans le courant de leurs discours fous des mots détournés de leur signification habituelle. « Vous avez les zizis », dit Mortin au plombier, (p. 71)<sup>53</sup> comique du mécanisme qui marche trop bien, mystification théâtrale. Un miracle se produit : le mot prononcé fait surgir une chanson. Au substantif *mort* c'est le cantique *Libera me Domine de morte aeterna*<sup>54</sup> qui se matérialise, au mot *amour* c'est un duo de Mozart qui est chanté, au mot *plombier* la chanson du plombier et au mot de ragots une portion du monologue de Lucile est entendue (que d'une part le boucher, etc.)

Un train parfois en cache un autre. Les mots sont parfois des trompe-l'œil qui font d'autant l'amusement du spectateur ou du lecteur. Pinget n'a pas dans sa pièce prononcé une seule fois le nom de Faust, de crainte de voir la légende et les drames de Goethe s'imposer tout armés à lui. La référence à « l'histoire du docteur... Jemand<sup>55</sup>, docteur personne ou quelqu'un » constitue le seul souvenir en creux du nom de Faust. Pour Marguerite, c'est encore plus subtil, puisque la référence est faite à une fleur et non pas à une personne, à l'aide d'une expression qui a deux sens, allusion à la scène

de *Faust* d'une part et expression populaire pour dire perdre sa virginité.

Il y a parfois pour les initiés des mots énigmes. Pourquoi un mot aurait-il une signification, demande le sphynx de *Faust* :

**Nous exhalons nos paroles mystérieuses**

**Et vous, donnez-leur bien vite leur sens**<sup>56</sup>, dit-il.

Il y a parfois des blagues à usage interne, des *in jokes*, comme on dit aux États-Unis, dans le langage cinématographique. Nous n'en citerons qu'une pour mémoire. Nous pensons à la réplique de Mortin quand on lui vole son écriture : « J'ai réchauffé dans mon sein des canards... des serpents » (p. 48).

Le canard est un objet qui revient chez Pinget. C'est un des leitmotive de *Passacaille* ; on le trouve aussi servi ou plutôt non servi par la bonne dans *Identité*. C'est aussi le canard, accessoire de carton pâte sur une scène traditionnelle. Le canard est aussi un journal ou encore une nouvelle fictive. On n'en finit pas. Oui, Pinget a réchauffé des canards !

Le comique réside encore plus dans la courtepoinette faite de petites pièces d'étoffe cousues ensemble, le *patchwork* du discours, petites citations ou reflets de citations cousus ensemble, telle la tirade de Lucile sur l'âme, déjà citée, celle de Mortin qui utilise différents échantillons de discours pingetiens : description du souterrain d'un château<sup>57</sup>, comique de substitution et d'alternance représenté par Lucile et Énard volant tour à tour l'écriture pingetienne et Mortin reprenant le dessus et gagnant la bataille du discours. Ce comique de chassé-croisé qui vaut bien celui des imbroglios de la comédie italienne se compliquera encore dans l'acte II quand Mortin reprendra à son compte le monologue d'Énard, que le plombier suivra en imitant Mortin imitant Énard. Lucile provoquera Énard qui lui-même gagnera la bataille en désintégrant le plombier (p. 80-82). Tout ceci, avec un support visuel, fait de l'excellente comédie de *slapstick*.

Au terme de cette courte étude d'une pièce sur laquelle nous nous sommes penchées comme on le ferait sur un texte alchimique, nous aimerions avoir pu montrer quelque peu l'état d'esprit dans lequel il faut se plonger pour aborder Pinget. C'est par les mots que les différents sens du texte sont dévoilés petit à petit au lecteur. Ce texte de Pinget est un

manuscrit qu'on doit étudier, mais c'est un manuscrit changeant comme la vie selon l'éclairage qu'on lui donne. Créer un théâtre de mots est certes une gageure. Une pièce qui serait à la limite un monologue, ce n'est pas du théâtre, car après le monologue il y a le silence. Pinget a du succès malgré tout, à créer des personnages sans individualité propre en les présentant en métamorphoses et en osmose perpétuelles. Il les fortifie avec persévérance en leur faisant absorber un bouillon de culture très soigné, « plein de vitamines ». Il y a dedans comme dans les soupes enfantines des pâtes en forme de lettres de l'alphabet. Les personnages s'animent un temps, juste le temps de la représentation, juste assez pour que, une fois la pièce terminée, nous restions avec leurs fantômes pour leur poser des questions, leur demander comme à la sybille l'énigme de la vie. Si une pièce a réussi à créer cet intérêt chez le spectateur, n'est-ce pas la preuve de sa valeur intrinsèque ? Le langage n'est-il pas devenu magique, si, à travers les fantômes créés par lui, on retrouve « un sens de la vie renouvelée par le théâtre »<sup>58</sup>. La vraie matière de la pièce réside donc dans le non-dit. C'est nous qui devons découvrir la signification de l'énigme, qui devons, à partir de référents suggérant tout un système de valeurs dramatiques et vitales et en en rejetant d'autres, redonner un sens à notre vie. Dans le mot vie, comme le dit Artaud, « il ne s'agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes »<sup>59</sup>. Et voilà, mes frères, la grâce que je vous souhaite, pouvons-nous dire en paraphrasant Daudet.

*University of New Mexico*

### Notes

\* Goethe, *Le second Faust*, Paris, édition Montaigne, 1933, p. 119.

<sup>1</sup> Comme *Architruic*, 1961.

<sup>2</sup> Comme *Lettre morte*, 1959 ; *L'Hypothèse*, 1961 ; *Ici ou ailleurs*, 1961 ; *Autour de Mortin*, 1965.

<sup>3</sup> Comme *Identité*, 1971 ; *Abel et Bela*, 1971 ; *Paralchimie*, 1973 ; *Nuit*, 1973. Nous pouvons ajouter *Un testament bizarre et autres histoires*, 1986.

<sup>4</sup> Robert Pinget, *Paralchimie*, Paris, éd. de Minuit, 1973, p. 67. Nous ne répéterons pas ultérieurement cette référence, la mention « p. x » y renvoyant implicitement.



- <sup>5</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 77.
- <sup>6</sup> Mais comme Lucile le dit dans la pièce : « Qu'ils vous fichent la paix avec leurs réminiscences, leurs délices d'avant le temps [...] », p. 90.
- <sup>7</sup> Robert Pinget, *Le Harnais*, Paris, éd. de Minuit, 1984, p. 46.
- <sup>8</sup> Molière, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, s.d., t. III, p. 460.
- <sup>9</sup> Goethe, *Faust et le second Faust*, traduction de Gérard de Nerval, préface de M. Maraché, Paris, Garnier, 1969, p. 78.
- <sup>10</sup> Discours de Mortin, p. 16.
- <sup>11</sup> « Tout est question de vocabulaire, un mot change et tout le reste suit », dit Abel dans *Abel et Bela*, Paris, éd. de Minuit, 1971, p. 103.
- <sup>12</sup> Cf. Chrysale : « Je vis de bonne soupe et non de bon langage », *Les Femmes savantes*, acte II, scène 8.
- <sup>13</sup> Mortin : « L'amour sous forme de bouillon ne m'intéresse que médiocrement. Rempportez-le » (p. 66). En filigrane Tristan et Iseut. — On remarquera que Pinget refuse (et ses personnages aussi) d'écrire à nouveau l'histoire de Marguerite et de Faust (cf. Érad : « On ne refait pas une chose comme ça. D'ailleurs je ne la connais guère. La marguerite est effeuillée depuis longtemps et pour se souvenir... », p. 55. Ce refus, en fait, va susciter au niveau du langage une référence spécifique à la scène de *Faust* où Marguerite effeuille la marguerite pour savoir si elle est aimée. *Faust I*, Deuxième partie, *op. cit.*, p. 132.
- <sup>14</sup> « Nous avons bu l'un et l'autre le reste de votre bouillon-qui-pue. Nous sommes liés désormais tous trois dans l'heur et le malheur. »
- <sup>15</sup> Molière, *Le Malade imaginaire*, *op. cit.*, p. 471.
- <sup>16</sup> Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 75.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 77.
- <sup>18</sup> Que Rimbaud lui pardonne ! *Paralchimie*, p. 87.
- <sup>19</sup> Anne C. Murch, « Couples et reflets dans le théâtre de Robert Pinget », *Revue romane*, Copenhague, 1970, p. 160.
- <sup>20</sup> Robert Pinget, *op. cit.*, *Paralchimie*, p. 28.
- <sup>21</sup> *Quelqu'un* est le titre d'un roman de Pinget, Paris, éd. de Minuit, 1965.
- <sup>22</sup> Citons-en quelques-uns, *L'Hypothèse*, 1961, roman ; *Autour de Mortin*, 1965, pièce présentée à l'ORTF en 1971 ; *Identité*, pièce radiophonique ; *Mortin pas mort*, 1986 ; *Lubie*, 1986.
- <sup>23</sup> « Il avait coutume de s'enfermer avec une société d'adeptes dans un sombre laboratoire où, d'après des recettes infinies, il opérait la transformation des contraires. C'était un *lion rouge*, hardi compagnon qu'il unissait dans un bain tiède à un lis ; puis, les plaçant au milieu des flammes il les transvasait d'un creuset dans un autre. Alors apparaissait dans un verre, la *jeune reine* aux couleurs variées [...] », *Faust I*, *op. cit.*, p. 54.
- <sup>24</sup> En 1962, dans un opéra intitulé *Votre Faust*, dont la musique avait été composée par Henri Pousseur, Michel Butor avait proposé une solution originale au problème des références trop précises en offrant au public un choix très étendu de parcours. À la fin du deuxième acte, celui-ci devait opter pour un des quatre deuxième actes possibles et ainsi de suite jusqu'au dernier. Comme Pinger qui fait dire à Mortin : « Le pacte serait fait avec le public, sauvegarde de l'incriminé et non plus condamnation » (p. 30). Butor avait voulu cette collaboration avec le parterre. C'était un opéra gigogne qui n'a jamais été représenté deux fois de la même façon. Le titre rappelait *Mon Faust* de Valéry (1945).

- <sup>25</sup> « Autrement dit, le dialogue est impossible, il faudrait une méditation », dit un autre personnage de Pinget, Bela, à son double, Abel, dans une autre pièce à l'intérieur de la pièce intitulée *Abel et Bela*. Ce à quoi Abel répond : « Ce n'est plus du théâtre. » *Abel et Bela*, dans *Identité*, suivi de *Abel et Bela*, éd. de Minuit, 1971, p. 125.
- <sup>26</sup> Cf. *Mortin par mort*, dans *Un testament bizarre et autres histoires*, Paris, éd. de Minuit, 1986, p. 29 ss.
- <sup>27</sup> Jean Duvignaud et Jean Lagoutte, *Le Théâtre contemporain*, Paris, Larousse, 1974, p. 78.
- <sup>28</sup> *Ibid.*
- <sup>29</sup> « Elle [l'âme] est toute vie de par le monde. Le mouvement des astres, celui des saisons, de la nature, de l'humanité qui progresse vers l'unité finale et la réconciliation définitive », etc (p. 25-26).
- <sup>30</sup> *Faust I*, *op. cit.*, p. 107
- <sup>31</sup> Olivier de Magny, Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, III, février 1966, « Le théâtre de Robert Pinget », p. 54.
- <sup>32</sup> Olivier de Magny, *ibid.* — D'autant plus que Pinget veut également annuler les contours de ses œuvres. À la limite l'écriture serait un long monologue, fait de tous les monologues pris dans toutes les œuvres.
- <sup>33</sup> Les référents se multiplient à perte de vue. Le plombier à qui le valet a volé son discours devient le valet Scapin qui, lui-même, a volé le discours de son maître à lui, Scapin. « Que diable allait-il faire dans cette galère ? » Molière, *Les Fourberies de Scapin*. Le personnage du plombier chez Pinget se retrouve dans *Passacaille*, Paris, éd. de Minuit, 1969, p. 54 : « Comme le plombier depuis quelque temps toutes les tuyauteries qu'il répare sont bouchées au même endroit, il peut y aller les yeux fermés et une sorte de champignon qu'il n'a jamais vu court le long des vidanges ou des siphons je ne sais quoi et chose plus troublante [...] ».
- <sup>34</sup> Il faut oblitérer la mémoire. « Quand on dit quelque chose, dit Mahu, c'est toujours un souvenir [...] toute la vie on est penché en arrière, même les explorateurs, je crois, surtout les poètes puisque leur métier est de raconter. » Pinget, *Mahu ou Le Matériau*, Paris, éd. de Minuit, 1962, p. 207.
- <sup>35</sup> Selon la bonne dans *Identité*, Mortin est « une machine à paroles détraquée qui ne démarre que pour rabâcher qu'elle n'a plus rien à dire. » *Identité*, suivi de *Abel et Bela*, *op. cit.*
- <sup>36</sup> Traduction d'une citation de R.M. Henkels, Jr., *Robert Pinget, the novel as quest*, The University of Alabama Press, 1979, p. 141. Tout le chapitre 5, « Words on Stage », consacré au théâtre de Pinget, est indispensable pour la lecture du romancier et du dramaturge (pp. 123-142).
- <sup>37</sup> *Sophisme et Sadisme* dans *Un Testament bizarre*, *op. cit.*, p. 69.
- <sup>38</sup> Mais l'auteur en est-il persuadé ?
- <sup>39</sup> Cf. *Abel et Bela*, *op. cit.*, p. 99. Bela : « Donc ce n'est pas le deuxième acte, c'est une refonte du premier. — Abel : C'est le deuxième acte, question de vocabulaire. »
- <sup>40</sup> Comme les gravures à la manière noire du XIX<sup>e</sup> siècle romantique.
- <sup>41</sup> « En cas de panne, retourner aux sources. Les grands thèmes de la profondeur, de la hauteur, de la longueur, de la largeur, de la noirceur, et caetera, piège éculé s'il en est mais encore utile [...] », p. 38.
- <sup>42</sup> Ce thème est doublé de celui de la solitude. C'est du pâtre musicien seul et non pas du pâtre amoureux qu'il s'agit ici.

- <sup>43</sup> « Patchwork » : travail des pionnières américaines qui utilisaient des petits morceaux d'étoffe de toutes les couleurs pour en confectionner une courtépointe à prix modique.
- <sup>44</sup> Ce pâtre est évoqué par le chœur des paysans dans le prologue du premier *Faust* ; il apparaît en berger Pâris dans *le Second Faust*. Dans *le Malade imaginaire*, il apparaît dans la transposition poétique de la situation d'Angélique, à travers la leçon de musique où elle et son amant se chantent l'amour éternel d'un berger à une bergère. On pense aussi au prologue du *Malade imaginaire*, églogue en musique et en danse, et également à *Nuit*, créé à la Radio de Stuttgart en 1972, où le berger paraît suscité par le discours de Sancho Pança à la mort de Don Quichotte : « Allons ne faites point le paresseux, levez-vous de ce lit, et gagnons les champs, vêtus en bergers, comme nous en sommes convenus ; peut-être derrière quelque buisson trouverons-nous madame Dulcinée désenchantée à vous ravir de joie » *Nuit*, publié à la suite de *Paralchimie*, *op. cit.*, p. 203.
- <sup>45</sup> Cf. les prologues du premier *Faust* et ceux du *Malade imaginaire*.
- <sup>46</sup> Cf. *Le Malade imaginaire*, dédié à Louis XIV.
- <sup>47</sup> Robert Pinget, *Passacaille*, *op. cit.*, p. 47-48.
- <sup>48</sup> *Le second Faust*, *op. cit.*, t. II, p. 4.
- <sup>49</sup> Le *Nihil obstat* était la permission écrite que l'Église donnait avant la publication d'un livre religieux.
- <sup>50</sup> On pense inévitablement à la menace formidable qu'un des copains profère dans *les Copains* de Jules Romains : « Coeli cacent super caput tuum » et qui est traduit par « Que les bénédictions du ciel s'assemblent sur ta tête ! »
- <sup>51</sup> *Similia similibus curantur*, les semblables se guérissent : c'est une maxime de la médecine homéopathique qui, à son tour, est le contraire de la médecine classique : *contraria contrariis curantur*. Le Méphisto du *Second Faust*, *op. cit.*, t. II, p. 57, fait une allusion plaisante au même concept : Méphisto : Mon coup de pied, belle enfant, a de plus hautes vertus, *similia similibus*, de quelque mal qu'on souffre. Méphisto tient pour la médecine homéopathique.
- <sup>52</sup> « Une haie de bosquets, une haie de bosquets » (p. 63). Cf. aussi *Dictée*, pièce radiophonique dans *Un Testament bizarre*, *op. cit.*, « au paradis des redites sans fin, redites sans fin », p. 64.
- <sup>53</sup> Ce n'est toutefois pas le seul endroit où Pinget utilise ce mot pour dire à quelqu'un qu'il est fou. Le mot est compris par le contexte uniquement.
- <sup>54</sup> Cf. Robert Pinget, *Le Libera*, roman, Paris, éd. de Minuit, 1968.
- <sup>55</sup> Le docteur Jemand par ailleurs est-il le reflet du docteur Jedermann, personnage principal d'une pièce de Hugo von Hofmannsthal qui porte sur la mort d'un homme riche ?
- <sup>56</sup> *Le second Faust*, *op. cit.*, t. I, p. 86.
- <sup>57</sup> C'est un de ses parcours favoris d'écriture. Cf. *Passacaille*, *op. cit.*, p. 21 : « Une cour entourée de bâtiments anciens », etc.
- <sup>58</sup> Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 18.
- <sup>59</sup> *Ibid.*